ASJP Algerian Scientific Journal Platform
دراسات معاصرة Contemporary Studies
مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة المركز الجامعي-تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-988 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297

المجلد: 05/ العدد: 01 (2021)، ص.ص.381/397

نقد القيمة الأخلاقيَّة في الخطاب المسرحي الإفريقي مسرحية الطَّحالب لجاغشيت سينغ أنموذجا

Criticism of the ethics value in African theatrical discourse The Algae Jagjit Singh as model

بخيرة الحسين*
elhossein.bekhira.etu@univ-mosta.dz
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية
الجزائرية.
(الجزائر)

د. عيسي أحمد
ahmed.aici@univ-mosta.dz
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية
الجزائرية.
(الجزائر)

تاريخ الاستلام 2021/03/02 تاريخ القبول: 2021/04/18 تاريخ النشر: 2021/06/02

ملخص:

يحمل الخطابُ المسرحيُّ في طيَّاته كثيرا من الأبعادِ السوسيولوجيَّة والأيديولوجيَّة والسياسيَّة والجماليَّة وغير ذلك...، سواء كان ذلك الخطابُ نصًّا مكتوبا، أو عَرضًا مسرحيًّا مبنيا على القواعد الإخراجيَّة والتَّمثيليَّة، وتخضع هذه الأبعادُ باعتبار الغاية التي تصل إليها في الغالب إلى عِدَّة معايير أخلاقيَّة، إذن، فمن هذا المنطلق صار نقد القيم الأخلاقيَّة في المسرح حتميَّةً لا بُدَّ منها في سبيل تعرية الواقع الاجتماعيِّ والحكم على أخلاقه من زاوية درامية.

*المؤلف المرسل.

المنارة للاستشارات
ww

إنَّ الغاية التي تهدف إليها هذه الورقة البحثيَّة الكشْف عن ظاهرة نقد القيمة الأخلاقية في الخطاب المسرحيِّ الإفريقي عند الكاتب الأوغندي جاغشيت سينغ في مسرحيَّة الطَّحَالب، وكيفية التَّعامل مع القيمَة الأخلاقِيَّة في الواقع الاجتماعيِّ الإفريقيِّ ضمن الخطاب الدراميّ.

كلمات مفتاحية: نقد القيمة الأخلاقيَّة، المسرح الإفريقي، الخطاب الدرامي، جاغشيت سينغ، الواقع الاجتماعي، مسرحية الطَّحالب.

Abstract:

Theatrical discourse carries in its folds many sociological, ideological, political, aesthetic and other dimensions ..., whether that speech is a written text, or a theatrical performance based on directing and dramatic rules, and these dimensions are subject to considering the goal they reach most often to several ethical standards, then From this standpoint, the critique of moral values in theater has become an inevitable one, in order to expose social reality and judge its morals from a dramatic angle.

This research paper aims at revealing, the phenomenon of critique of ethics value in the African theatrical discourse of the Ugandan writer Jagjit Singh in the play of Algae, and how to deal with the ethics value in the African social reality within the dramatic discourse.

Keywords: Criticism of the ethics value; African theater; Dramatic discourse; Jagjit Singh; Social reality; The Algae.

مقدمَّة:

يعتبر الفنُّ الدرامي فنًّا أدائيا قائمًا على عملية محاكاة الواقع، وجوهرُ هذه المحاكاة التأمُّل الجيِّد والإمعانُ الدقيق في الظواهر الاجتماعيَّة والأخلاقيَّة والثقافيَّة وغيرها، ولهذا كان يرَى أرسطو الفنَّ الدراميَّ أسلوب محاكاة يُقصَدُ من ورائه ما اصطلح عليه عمليَّة التَّطهير، وإنْ

المنارة للاستشارات
ww

اختلف بعضُ النُّقاد من بعد أرسطو في مفهوم التَّطهير إلا أنَّهم لم يختلفوا في كونه عملية نقديَّةً تقومُ على نَقدِ الظواهر الاجتماعيَّة والقيم الأخلاقيَّة المحيطة بالفنَّان.

في مطلع ستينيات القرن الماضي ظهر المسرح الإذاعي في إفريقيا، وانطلقت أوَّل مسابقة إذاعية مسرحية سنة 1966م حيث كانت تُبَثُّ من إذاعة B.B.C المشهورة في لندن، وقد لقيت هذه المسابقة الصَّدى الواسع عند الجماهير المتعلقة بالفن المسرحيِّ، لاسيِّما وقد اشتعلت نار المنافسة على حصد الجوائز الأولى، إذ قدَّم 600 كاتب مسرحيّ عمله لينافس به في هذه المسابقة، ومن بين هذا الكمِّ الكبير من الأعمال التي قُدِّمت حصَلَت مسرحيَّة الطَّحالب للكاتب الأوغندي جاغشيت سينغ [Jagjit Singh] على الجائزة الثالثة، وذلك بإجماع تامٍّ من طرف لجنة التَّحكيم المؤلَّفة من ثلاثة رجال لهم باع كبير في مجال الكتابة الدراميَّة ونقدها، وهم وول سوينكا [wole Soynka] الكاتب النيجيري الحاصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1986م، ومارتن إسلين [Martin Esslin] الكاتب والناقد البريطاني الذي يعتبر أوَّل من أطلق مصطلح مسرح العبث على جماعة مسرح الطَّليعة في أحد دراساته النَّقديَّة، والكاتب المسرحيِّ لويس نكوسي [Lweis Nkosi] الذي عمل في تقديم البرامج الإذاعية في جنوب إفريقيا، ومسرحيَّة الطَّحالب عملٌ دراميٌّ يعالج قضيَّة التَّردي الأخلاقي وآلية توظيف الخطاب المسرحيِّ في محاولة نقد القيم الأخلاقية في أوغندا خصوصا وفي إفريقيا عمومًا، ومن هذا المنطلق جاءت إشكالية هذه الورقة البحثية كالآتي:

كيف تعامل الكاتب الأوغندي جاغشيت سينغ في مسرحيَّة الطَّحَالب مع قضيَّة نقد القيمة الأخلاقيَّة في الخطاب المسرحيِّ الإفريقي؟ وكيف وظَّف آليات بناء النّص الدراميِّ الإذاعي في تصوير التَّردي الأخلاقي والاجتماعي؟

ويُرتجى من وراء هذه الورقة البحثية عدَّة أهداف نذكر منها:

- بيان ماهيَّة النقد الأخلاقي في الخطاب الدراميّ.
- توضيح آليات بناء النَّص المسرحي الموجه لنقد القيم الأخلاقية في المجتمع.

المنارة للاستشارات

ww

- التحليل الدرامي والفنِّي لمسرحية الطَّحالب جاغشيت سينغ.
- إبراز العلاقة الحاصلة بين نقد القيم الأخلاقية الاجتماعية وبين الخطاب المسرحيِّ شكلا ومضمونا.

أمَّا عن المنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج الوصفيُّ التحليلي، كما أنَّنا سلكنا بعض آليات المنهج الاجتماعي في قراءة بعض مضامين خطاب هذه المسرحيَّة الدراميّ.

1. نقد القيم الأخلاقيَّة في الخطاب المسرحيّ:

منذ نشوء المسرح وظهوره كفنٍ دراميٍّ أدائي، وُضِعَت مضامينه تحت رحمة القيم الأخلاقية، ولم يستطع منذ عهد الإغريق أن ينعتق من الإطار الذي رسمته له قوة الآلهة اليونانية بصفتها المشرع الأول لدستور القيم الأخلاقية آنذاك، وبصفتها النَّاهي والآمر لما يجب أن يكون وما لا يجب أن يكون، وبذلك وقفت هذه الشروط الأخلاقية أمام النَّص الدراميِّ منذ بواكيره العقبة الكؤود أمام جميع الممارسات الإبداعيَّة الفنيَّة، إذْ هي الرَّقيب والحسيب على كلُّ الأفعال الدراميَّة والأحداث والحوارات وكلِّ ما يتصل ببناء النَّص المسرحيِّ.

وقد تطوَّر الفنُّ الدراميُّ مع مرور الزَّمن، وصار التَّمرد الصِّفَة الطاغيَّة على الحركة الفنيَّة، بل وصار الخروج عن المألوف وتبني التيارات الفلسفيَّة المخالفة لكُلِّ ما هو قديم أمرًا لا مفرَّ منه، وبذلك انتفت صفة الالتزام الأخلاقيِّ عن جلِّ الأعمال المسرحيَّة، ونجد ذلك موضَّحا في مسرحيَّة «جان درك» مثلا للكاتب البريطاني برنارد شو [Bernard Shaw]، حين قام بنقد رجال الدين وسطوة الكنيسة القديمة على أفكار الشَّعب، وهو بهذه العمليَّة النقدية للقيم الدينية يعرِّي الواقع الاجتماعي والسياسيِّ والدِّيني ويضعه مكشوفا على حقيقته أمام الجمهور المتلقي، وهذا الذي قام به شو لم يكن يتأتى له لو قدِّر له وعاش في العصور الأولى من بدايات الفنِّ الدراميّ.

وفي خضَّم الحديث عن نقد القيم الأخلاقية في المسرح، لا يفوتنا الحديث عن حضور المرأة ودورها الأساسي الذي لعبته في هذه الحركة النقدية الأخلاقية، لقد كانت محاولة ضمَّ المرأة في الفعل الدراميّ قديما من أعقد الإشكاليات الأخلاقية التي واجهها كتَّاب المسرح آنذاك

المنارة للاستشارات
ww

إن لم نقل من أعقدها على الإطلاق، وذلك على المستوى النَّصي من جهة وعلى المستوى التَّركيبيّ (التمثيل) من جهة أخرى، أمَّا عن الثاني فلم يكن من الطبيعي بقاء العنصر النسوي بعيدا عن الممارسة المسرحية، وذلك بحكم طبيعة المحاكاة الفنيَّة التي تفرض وجود المرأة في البنية الاجتماعية، والتي تحاكي الواقع الاجتماعي والبشري الذي لن يستغني البتَّة عن دور المرأة كونها جزءًا أساسيًّا في الحياة الإنسانيَّة، وهذا الأمر بالضبط ما أربك المشتغلين بالحقل الإخراجي إرباكًا عظيما على المستوى الأدائي، وجعلهم يخوضون صراعا حادًّا أمام مناهضة التراكمات العُرفية والسلطة الذكورية من جهة، وأمام القيم الاجتماعية والتأويلات الاعتقادية الدينية من جهة أخرى.

فالحقيقة الاجتماعية كانت مُعلنَةً قرارها أنَّ مجرد ظهور المرأة في الحقل المسرحيّ يستلزم منه التمرُّد والعصيان على القيم الأخلاقية، ممَّا سوف يؤدي إلى حالة من الإقصاء الاجتماعي وتحمل تعبات لا طاقة لأحدٍ من النَّاس على تحملها، وانطلاقاً من هذا المفهوم الأخلاقي آنذاك يمكننا أن نتصوّر حجم الصِّراع الذي خاضته المرأة لتثبت حضورها الدرامي، وحجم المسؤولية التي وقعت على عاتق رجالات المسرح في احتوائها وتعزيز حضورها الفَنِّي والاجتماعيّ ضمن ذلك الإطار الأخلاقيّ الهادف.

أمَّا على المستوى النَّصيّ فكان حضور المرأة كعنصر درامي مرهونًا بمبدأ الالتزام الأخلاقي، وعدم إرسال الأحداث الدرامية فيما يتجاوز حدود الثابت الأخلاقي، حيث تُقيَّدُ الأفعال الدرامية النِّسوية، ولا مجال أبدا في المراهنة على فضح المسكوت عنه، والمحظور في قانون العُرف الاجتماعيّ، كالدندنة حول جسد المرأة وسلوكها اللاأخلاقي، وكلِّ ما يَمُتُّ إلى أنواع التَّمرُّد الخلقي بصلة أو قرابة في مضمون الخطاب الدراميّ.

ولَمَّا ضَرَبتْ الحداثة بجذورها في كلِّ الميادين الفكرية والثقافية والاجتماعية في حياة الإنسان المعاصر، ظهرت التيَّارات التَّحَرريَّة النَّزاعَة إلى طرح المفهوم الكلاسيكيّ القديم لنقد القيم الأخلاقية، وصار الثَّابتُ بالأمس متغيّرا اليوم، فوجَدَ بذلك كُتَّاب المسرَح المتنفَّس الرَّحبَ لإعادة نقد القيم الأخلاقية من جديد نقدًا لا سَقفَ له ولا حدود، وبذلك تمَّ استحضار

المنارة للاستشارات

ww

المرأة مرَّة أخرى في بعض الكتابات الدراميَّة حيث لا رَادِع أخلاقيَّ يضبط حريَّتها الفعليَّة في بناء الأحداث الدراميَّة، غير أنَّ الغرض من ذلك هو نقد التَّردي الأخلاقي الحاصل في طبقات المجتمع، لا محاولة الانحطاط بالمضامين المسرحيَّة إلى مستوى الابتذال الفَنِّي، وهذا ما حدث بالضبط مع الكاتب الأوغندي جاغشيت سينغ في مسرحيَّة الطَّحالب والتي سوف نتعرض لها في ما سيأتي من هذه الورقة البحثية.

2. البناء الدراميُّ في المسرح الإذاعي مسرحيَّة الطَّحالب أنموذجا:

يعتبر المسرح الإذاعي من الأشكال الأدائية الصوتية الحديثة، والتي ظهرت مباشرة فور ظهور الإعلام الإذاعي،"فكان لا بُدَّ من مراعاة أنَّ الفنَّ الإذاعي أعمى لا يبصر، ومن ثمَّ لا بد من إدراك أنَّ مستمع الإذاعة لا يبصر هو الآخر شيئا بالنسبة لما تقدِّمه له الإذاعة، لأنَّ التمثيل بالمسرح لا يتخذ الصَّوت وحده فقط كوسيلة للتَّعبير يتحقَّق من خلالها الأثر الدرامي المطلوب، ولكن هناك عين المشاهد التي ترصد الممثِّل وتحركاته، وتشاهد ملابسه ومكياجه"[1]، وقد باشر المذيع في بدايات المسرح الإذاعي إلقاء النَّص المسرحيّ بنفسه، ولكنَّ هذا الأسلوب لم يلق ذلك الترحيب المناسب من طرف الجمهور المتلقي، كون هذا الإلقاء المونوصوتي قد غيَّبَ في طيَّاته كثيرا من العناصر الدراميَّة، وأمات تلك الروح الفنيَّة التي يتمتع بها النَّص الدرامي لو تحوَّل إلى عرض حيٍّ مستوف لقواعد الإخراج والتمثيل، ونتيجة لذلك فقد تفطن لهذه النقطة رواد المسرح الإذاعيّ، وكان لزاما عليهم أن يبحثوا عن مسلك خاص يرضي الجمهور المستمع، "فحاولوا تطوير أسلوب تقديمهم للمسرحيَّات، فنقلوا الفرق المسرحيَّة بنفس مسرحيَّاتها وممثليها إلى استديوهات الإذاعة، في محاولة للاستغناء عن المذيع الذي كان بمثابة عين للمستمع إلى حدٍّ ما"[2].

ونظرا لأنَّ أهمَّ عنصر في البناء الدرامي الإذاعي هو عنصر الحوار، فقد انصبَّ تركيز الكتَّاب عليه، وصار الحوار وحده من يمدُّ المستمع بكلِّ ما يهمّه حول أبعاد الشخصيات الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية، وكذلك مراعاة تقنيات السَّرد الحكائي في سبيل تجاوز بعض الأحداث الدرامية والمشاهد التي كانت تؤدي غرضها على مستوى الأداء والتمثيل.

المنارة للاستشارات
ww

وقد يتخذ الحوار الدرامي في المسرح الإذاعي عدَّة أشكال مختلفة، "فحينا يكون حديثا بين شخصيتين سواء طال هذا الحديث أم قصر، أو بين ثلاثة أشخاص أو أكثر من ذلك، وقد يتحدث شخص ويستمع إليه الباقون أو يقاطعه أحدهم"[3]، كما أنَّهم قد استحدثوا بعض التقنيات الأدائية الصوتية للتعبير عن المونولوج الدَّاخلي للشخصية، حتّى يبقى الجمهور المستمع في علاقة متَّصلة مع فحوى الأحداث والصراعات مهما تغيَّرت صيغ الحوار الدراميّ الإذاعيّ.

أعدَّ جاغشيت سينغ مسرحيَّة الطَّحالب لتعرض في المسرح الإذاعي، ولهذا فإنَّ دراسة البناء الدرامي لهذه المسرحيَّة سوف يعتمد كثيرا على بنية الحوار الدرامي لما له من الأهميَّة التي تحدثنا عنها سابقا، وأمَّا عن مسرحيَّة الطَّحالب فهي عمل فنَّي لم يخبرنا كاتبه عن تقسيم فصوله ومشاهده، ولكنَّنا نستطيع القول أنه مبني على فصل واحد وعدَّة مشاهد يمكن تحديدها بتغير الحوار من الشخصية الرئيسية والمحورية مع بعض الشخصيات الأخرى باعتبار الحدث الدرامي، وتبدأ المسرحيَّة أولا بتحديد وحدتي الزمان والمكان، فيذكر لنا سينغ في التقديمة الدرامية هذه الإرشادات:

"بلد إفريقي استقل حديثا يقطنه بعض السُّكان الأوروبيين والآسيويين.

الوقت: مساء.

المكان: منطقة فقيرة في إحدى المدن الأفريقية.

موسيقا كونغولية هادئة، ومطر يتساقط على سقف الشرفة"[4].

أمَّا عن الشخصيات التي جرى ذكرها في هذه المسرحيَّة، والتي تبيَّنا وظائفها الدرامية من خلال الحوارات التي أعطت بعض المعلومات عنها فهي كالآتي:

سونما: امرأة مالايا (المالايا: المرأة البغي في إفريقيا) تقدَّم بها العمر نوعا ما، تقطن مع آنا في بيت واحد، متذمرة من الوضع الذي تعيشه.

المنارة للاستشارات

آنا: فتاة مالايا شابَّة في مقتبل عمرها تظهر عليها ملامح الحسن والإغراء، لها طفلان توأمان بطريقة غير شرعية من رجل هندي يدعى رامغولام، وهي شخصيَّة رئيسية ترافق مسار الأحداث حتى نهاية المسرحيَّة.

كيفال: شاب هندي في ريعان فتوَّته، يرتاد منزل آنا دائما.

والدة كيفال: امرأة حنون تسأل عن ابنها وتراقبه دائما.

غراسي: امرأة من المالايا تشهد على حادثة طعن الدكتور إيبونغو، كما أنَّها صديقة لآنا.

دكتور إيبونغو: وزير التجارة والإعلام والخارجية والشؤون الثقافية تهكُّمًا من الكاتب.

مذيع الراديو: هو الشخصية التي تبث الأخبار اليومية والأحداث التي تقع في البلد.

يمكن تصنيف اتجاه هذه المسرحيَّة في الاتجاه الواقعي، لكونها تحمل عدة خصائص فنِّية واقعية، فاللغة التي كتبت بها لغة بسطية واقعية وبعيدة عن اللغة الشعريَّة، وهي في مضمونها بعيدة عن الرمزية والخيال، كما أنَّها محاولة جادَّة لتصوير الواقع الإفريقي بدون أي مبالغة أو قصور.

تبدأ مسرحية الطَّحالب بالحوار الذي يدور بين آنا وسونما حول واقعهما الذي تعيشانه، والذي يحاول الكاتب تصويره تصويرا عميقا، دون فرض أي قيود أخلاقية على ذلك، ويمكننا وصف هذا الواقع على أنَّه حالة اجتماعية مزرية جدًّا تدفع بهاتين المرأتين على امتهان البغاء، وسبب ذلك في نظر الكاتب هو السياسة الرَّعناء المستبدة التي انتهجها أصحاب السلطة في أوغندا كنموذج للبلدان الإفريقية التي طالها من نفس السياسة ما طالها، ونلتمس هذا مثلا في أسلوب التَّهكُّم والسخريَّة الذي وظَّفه الكاتب لما وصف شخصية الدكتور إيبونغو على أنَّه وزير التجارة والإعلام والخارجية والشؤون الثقافية[5]، وكذلك حين تَرُدُّ آنا على سونما في انتقادها للآسيويين بقولها: "أمَّا أنا فأحبِّهم، أحب الآسيويين، انظري إلى وزرائنا الأفارقة، لا همَّ لهم إلا الشَّراب والرَّقص في نادي «لورينا» مع العاهرات، حريَّة أو لا حريَّة لا زلنا نفس العاهرات، لكن مع الآسيويين فنحن نشتغل على الأقل"[6].

المنارة للاستشارات

وفي ثنايا هذا الحوار بين آنا وسونما يعلن المذيع على جهاز الراديو عن موجز الأنباء الإخباري، والذي يذكر فيه خبر طعن سيدة شابة للدكتور إيبونغو في نادي لورينا ويصفها بالمرأة الوضيعة، وهنا في هذا الحدث الدرامي تتقزز سونما من توظيف المذيع لكلمة «الوضيعة» وتنتقد الإعلام الذي يصف المالايا بالوضيعات وفي نفس الوقت يسهر وزير الإعلام الدكتور إيبونغو في النادي الذي يعجُّ بالمالايا.

ثم بعد هذا الحوار تقف سيارة بالباب ويخرج منها كيفال الشاب الواهيندي، فتغضب سونما أنَّ هذا الطفيلي الواهيندي أتى من أجل آنا ولم يأت من أجلها، فتقوم بخصامه عند باب البيت وتبصق عليه، وبهذا ينتقل المستوى الحواري من آنا وسونما إلى آنا وكيفال، ونعرف من كيفال أنَّه أتى إلى آنا من أجل قضاء نزوته كالعادة، وينطلق بينهما حوار يمتد فيه ذكر حادثة طعن الدكتور إيبونغو، والأسباب الداعية إلى ذلك، ثم يفرد الكاتب شينغ مشهدا لا أخلاقيا يصف فيه العلاقة التي تحصل بين كيفال وآنا، وفور انتهائهما من هذه العلاقة يعود الحوار مرة أخرى ليدخلنا في الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصية كيفال، ونتبين منه أنَّ كيفال انزعج كثيرا لأنه لم يحصل حتَّى الآن على الأوراق الرسمية التي تثبت أنه مواطن عادي، وأنَّه صمَّم على مغادرة أوغندا إلى إنكلترا ليدرس الطب أو الحقوق.

وبينما كيفال وآنا في حوارهما حتى يعود صوت مذيع الراديو من جديد، ويعود موجز الأنباء الإخبارية مرَّة أخرى، فيخبرنا هذه المرة أنَّ حالة الدكتور إيبونغو ما زالت حرجة وأنَّه قد خضع لعملية جراحية عاجلة، ويستطرد الكاتب سنيغ قليلا ليتحدث عن الوضع السياسي في البلاد على لسان المذيع، فيذكر: "أثناء ذلك أعلن وزير الدفاع والدَّاخلية حالة الطوارئ في البلاد ووضع الجيش في حالة استنفار قصوى، وتوقفت جميع النشاطات والأحزاب السياسية عن العمل، وقد احتجزت قوَّات الطوارئ زعيم المعارضة السيد كابو إيولولو"[7]، وعندها يتكلم كيفال مندهشا: "يا إلهي! هذه إذن حكومة الحزب الواحد"[8]، وهنا في هذا الحوار يكشف لنا سينغ أنَّ العبثية السياسية تضرب بجذورها في هذه البلدان الإفريقية،

المنارة للاستشارات

وكأنَّه يطرح سؤالا يقول فيه: ما علاقة طعن عاهرة من العاهرات في نادٍ ليلي للدكتور إيبونغو بإعلان حالة الطوارئ واعتقال زعيم المعارضة؟

ثم يعود صوت المذيع مرة أخرى ليخبرنا عن السبب الرئيسي في إقدام هذه المالايا على طعن الدكتور إيبونغو، "**مذيع الراديو**: وكان الدكتور إيبونغو قد شنَّ حملة مؤثرة على البغاء والبغايا في اجتماع للبرلمان اليوم، ووصفهم بالحثالة التي تجلل بالعار النضال البطولي لشعبنا من أجل نيل حريَّته، واستشهد بأفكار الرَّئيس ماو الذي دعا إلى تنظيف البلاد من هذا العار، هذا ونقل عن مصادر مطلعة بأنَّ عددًا من البغايا اعتقلن بعد حادث الاعتداء الذي استهدف حياة السيد إيبونغو، وستشنُّ قوات البوليس حملة تفتيش واسعة النطاق في منطقة «واندیغیا»"[9]، وهنا تفْزَعُ آنا من مكانها وتدرك أنَّ الشرطة سوف تعتقلهم لا محالة، فتقول: "سيأتون وسيعتقلوننا، ماذا سأفعل"[10]، وبعد هذا يرجع صوت المذياع ليبث خطاب السيد إيبونغو الذي كان سببا في طعنه، والذي شحنه الكاتب سينغ بكثير من الأبعاد السياسية والقضايا الاجتماعية.

ويعود الحوار مرَّة أخرى بين آنا وكيفال ليستقر بعد هذه الأحداث الدرامية التي وقعت، ويستطرد الكاتب هنا في هذا الحوار مستحضرا الأسئلة الحرجة والحساسة التي تتكلم عن واقع هذه الدولة والتي تقع ضمن الإطار النقدي لمشكلة الأخلاق الاجتماعية، متواريا بذلك عن المتلقي بتوظيفه لهذه الشخصيات بغية عرض أطروحته عن نقد القيم الأخلاقيَّة.

وما إن ينتهي الحوار بين آنا وكيفال حتى نسمع قرعا عنيفا على الباب، ويخيَّل إلى آنا وكيفال أنَّ الشرطة خلف الباب، فيسرع كيفال بالخروج من باب المنزل الخلفي، وتندفع سونما نحو الباب لتفتحه، وإذا بها أمام غراسي صديقتها، التي نراها خائفة مذعورة منقطعة الأنفاس، فتستقبلها سونما لتستفسر عمَّا وقع لها، فتحدثّها غراسي: "نعم يا سونما، رأيت كلَّ شيء بأم عيني، فقد كنت هناك في لورينا، وكان الدكتور إيبونغو يجلس مع ستِّ فتيات من المالايا، وكانوا يشربون، وسرعان ما نهضت إحداهنَّ وبدأت ترقص، ولما ساد الهرج أخرجت الفتاة سكينا وغرزتها عميقا في صدره، ضربته مرتين ثمَّ صرخ صرخة مدوية

المنارة للاستشارات

وتجمع الناس، لكنَّ الدكتور إيبونغو كان قد سقط وتدفَّق الدم بغزارة، وبات الكلُّ يصرخ وسرعان ما قفزت الفتاة إلى النَّافذة وهربت، ولما جاءت الشرطة قفزت أنا أيضا من النافذة وهربت"[11]، وبعد هذا تستيقن سونما أنَّ الشرطة سوف تأتي لتعتقلهنَّ، فتبحث عن مخرج لهذا فتخبرها غراسي أنَّ الحل الوحيد لهذه المشكلة هو أنْ يقلنَ أنَّهنَّ يعملن عند السيد رامغولام، وعندها لن يقترب أيُّ أحد منهنَّ كونهنَّ يعْملن بطريقة شرعية ولا علاقة للبغاء بهنَّ.

ثم بعد هذا المشهد يأتي المشهد الأخير من هذه المسرحيَّة ليصور لنا صوت المذيع الذي يعود مرَّة أخرى جالبا معه خبر رجوع الرئيس أنغولا وكيف أنَّه طلب مساعدة الأطباء البريطانيين لمعالجة الدكتور إيبونغو الذي ما زالت حالته الصحيَّة حرجة للغاية، وأنَّ الشرطة في منطقة «واندیغیا» تقوم بعملية تمشيط واسعة وحملة اعتقالات لن تسلم منها أي بغيٍّ من البغايا المشبوهات بقضية تورط طعن الدكتور إيبونغو، وما إن ينتهي صوت المذيع حتى يُقرَع الباب قرعًا عنيفًا وتُداهم الشُّرطة بيت آنا وسونما وغراسي، وتنتهي بذلك مسرحيَّة الطَّحالب.

وبالنسبة للوحدات الثلاث (وحدة الزَّمان والمكان والحدث)، فإنَّ الكاتب سينغ قد استطاع أن يحافظ على هذه الوحدات في البناء الدرامي لهذه المسرحيَّة، واستطاع أيضا أن يوزع الأحداث الدرامية توزيعا متوازنا مع جميع المشاهد، أمَّا بالنسبة لشكل النَّص المسرحي فلم نلاحظ تلك التراجيديا الفعلية في أحداث المسرحيَّة، إلا إذا اعتبرنا تصوير مشهد طعن الدكتور إيبونغو تراجيديا، ومع ذلك فإنَّ هذا المشهد في حقيقته ليس من قبيل التراجيديا في شيء، لأنَّ التراجيديا تستند إلى الشخصية البطل التي يمارس عليها فعل الخطأ التراجيدي، ونحن في مسرحيَّتنا هذه لا نستطيع أن نحدِّد الشخصية البطل، وإنما أقصى ما نستطيع قوله في قضية الشخصية أنَّ شخصية آنا لعبت دورا مركزيا في توجيه عناصر الحوار، أمَّا عن تصنيف النَّص في الاتجاه الكوميدي، فيمكننا اعتبار نص مسرحية الطَّحالب كوميديًا إلى حدٍّ درجة كبيرة، كونُ الكاتب قد وُفِّق في تصوير الشخصيات في

المنارة للاستشارات

ww

مواقف هزلية تثير الضحك، وكونُ أفعالها مناقضة نوعا ما للسلوك الطبيعي المتعارف عليه في المجتمع، لكنَّ كوميديا سينغ تحمل بعض الخصائص التي تختلف نوعا ما عن الكوميديا الطبيعية، والتي يمكن تصنيفها في الكوميديا السُّلوكية الواقعية التي تعتمد على رسم سلوك المجتمع وعاداته تصويرا لا مبالغة فيه، وهذا ما وجدناه حاضرا في خطاب هذه المسرحيَّة، إذ إنَّ الغرض منه ليس الهزل وإنَّما نقد القيم الأخلاقية الاجتماعية.

وأمَّا بالنسبة للحبكة والصِّراع الدرامي في هذه المسرحيَّة، فإنَّهما قد سارا في خط متوازٍ أثناء مسار المسرحيَّة، إذْ كان الصِّراع في بداية المسرحية صراعا ساكنا بين سلوك آنا وسونما فقط، وفور سماعهما نبأ طعن الدكتور إيبونغو انتقل هذا الصِّراع السَّاكن إلى مرحلة الصِّراع الصَّاعد، وبدأت تتطور الحبكة شيئا فشيئا حتى دخلت غراسي البيت وأخبرت آنا وسونما أنَّها شهدت حادثة طعن الدكتور إيبونغو، وأنَّ صديقتها جاني قد اعتقلت إثر ذلك، وبهذا بلغت الحبكة ما يسمى بنقطة الذروة، وهي حالة الخوف والاضطراب الذي أصاب آنا وسونما وغراسي من عملية الاعتقال المرتقبة، والعجيب في هذا النَّص أنَّ سينغ لم يحاول أن يقدم مرحلة الحلّ في مسار الحبكة، بل ترك المسرحية تنتهي والحبكة ما زالت في ذروتها، وتفسير ذلك في رأينا أنَّ غرض سينغ مما فعله في هذا النص المسرحي هو تقديم الصورة الأخلاقية والسياسية في أوغندا، ولو على حساب خَرْم بعض القواعد الدرامية الفنيَّة في الكتابة.

3. نقد القيم الأخلاقية في مسرحيَّة الطَّحالب:

حاول سينغ في مسرحية الطحالب نقد القيم الأخلاقية بالدرجة الأولى، ويمكن القول أنَّ مضمون المسرحية من أوله إلى آخره هو الخوض في أعماق الأبعاد الأخلاقية ومحاولة نقدها وإعطاء التعليلات المناسبة لذلك، كتصوير الأبعاد النفسية للشخصيات التي تحاول أن تبرر الأفعال المرتكبة، والتي لا تجد أيَّ حرج في التعدي على القانون الأخلاقي الثابت في المجتمع الإفريقي، وعلى هذا الأساس فيمكن تحديد القيم الأخلاقية حسب ما وردت في هذا

المنارة للاستشارات

ww

الخطاب المسرحي على شكل قضايا أخلاقية، نتعرض فيها لمناقشة كل قضية على حدة، مستدلين على ذلك بمعطيات النص المسرحي.

1- قضية البغايا (المالايا): نجد الكاتب سينغ قد استحضر هذه القضية الاجتماعية بشكل قوي جدا خلال مضمون هذا النص المسرحي، بل وجعل الشخصيات المحورية التي تدور عليها الأحداث الدرامية شخصيات تمتهن البغاء، محاولا بذلك إظهار معاناة هذه الشريحة الاجتماعية التي وقعت ضحية الفقر وضحية السياسات الفاشلة التي لم تستطع احتواء مثل هذه الأصناف الاجتماعية، وبكلِّ جرأة ووضوح يتعرض سنيغ إلى قضية البغاء على أنَّها قضية لا بدَّ أن تُطرح على صعيد القيم الأخلاقية، ولا بدَّ لها أن تتحاكم إلى النقد الفني الذي ما وُجِد إلا من أجل عملية التطهير وتصوير المسكوت عنه، ويتعدى سينغ قضية طرحه لهذه القضية إلى أبعد من ذلك، فقد جعل واحدة من المالايا تطعن الشخصية الثانية في الدولة (الدكتور إيبونغو)، وهو بذلك يود أن يقول أنَّ قضية البغاء قد تغلغت في أوغندا حتَّى إلى رأس الهرم في السلطة، فهي إن لم تكن كما صورها في النص المسرحي فهي في مثل ذلك المقام في حقيقة الواقع أو أشد.

ثم نجد سينغ يقلِّب وجوه الرأي في عرض هذه القضية كلَّ مرَّة، فمرَّة يصوِّرُ الحكومة التي تنتقد هذه الفئة أشدَّ الانتقاد، هي نفسها التي ما زالت تقبع في أوساط هذه الفئة، وأشار إلى ذلك في النص المسرحي عندما صوَّرَ ارتياد الدكتور إيبونغو لنادي لورينا الذي يعج بالبغايا:

"سونما: «تغضب فجأة» ولكن لماذا يذهب إيبونغو إلى «لورينا» إذا كان لا يحبُّ الدعارة، ألا يعرف أنَّ المكان هناك مليء، ربما كان يقول فقط بأنَّ الدعارة سيِّئة للغاية لكنَّه ليس مقتنعا بهذا الكلام، وربما كان يرسل الشُّرطة خلفنا من أجل الرَّأي العام فقط «تعود إلى غضبها» سفلة، لماذا لا يهتم بجمع نقوده، ويتركنا نجمع نقودنا"[12].

المنارة للاستشارات

ومرَّة أخرى يصور لنا سينغ أنَّ السبب الذي دفع البغايا إلى ارتكاب هذه الأفعال هو الفقر الشديد، والحاجة الملحة إلى المال، حتَّى أنَّ آنا أنجبت من التاجر الهندي رامغولام طفلين توأمين من أجل أن يدفع لها مقابل كل شهر مبلغا من المال:

"آنا: «تضحك» إنَّه دائم الخوف من ذلك، لا يريد لزوجته أن تعرف، فهو يعطيني النُّقود كلَّ شهر ويردِّدُ دائِمًا بأنَّه سوف يرسلهما إلى المدرسة عندما يكبران، وأنا متأكدّة من أنَّه سيموت لو عرفت زوجته بهذا «تضحك»"[13].

ومن خلال ما صوَّر لنا سنيغ في نقده لشأن البغايا نستشف بعدا اجتماعيا آخر ذا أهمية كبيرة، وهو أنَّ الكاتب سينغ أراد أن يصور من خلال الخطاب المسرحي أنَّ العلاقة بين الأفارقة والآسيويين لم تجد أي منفذ اجتماعي ولا سياسي تلج إليه سوى عن طريق البعد الأخلاقي فقط، وقد تفطنَّ لهذا البعد الاجتماعي الكاتب مارتن إيسلين وعبر عنه بقوله : "أن يصوِّر المرء العلاقة بين الأفارقة والآسيويين في بلد شأن أوغندا من خلال حقيقة أنَّ الآسيويين يمكن فقط أن يتواصلوا على الصَّعيد البشري مع عاهرات إفريقيات، باعتقادي ضرب من العبقرية، والجرأة على وضع العاهرة في مركز المسرحيَّة دون إضفاء أيَّة صفات أخلاقية عليها، واعتبارها إنسانة عادية تستمر في هذه المهنة الوضيعة، كما هي في واقع الحال لها إحساس بالمسؤولية الاجتماعية"[14].

2- قضية النسيج الأخلاقي الآسيوي: المقصود بالنسيج الأخلاقي الآسيوي هو العلاقات الاجتماعية والأخلاقية التي يحكمها العرق الآسيوي، فقد صوَّر سينغ بعض القيم الأخلاقية المهمَّة في هذا الصَّدد، كاعتبار العلاقات الجنسية محرمة عند بنات الآسيويين، وأنَّها مقيدة بضوابط اجتماعية عسيرة على عكس العلاقات الإفريقية في أوغندا، حتى لدرجة أنَّ الآسيويين قد يقتلون بناتهم إذا ما صدر منهنَّ هذا الفعل:

"سونما: للأسف لا يأتينا إلا الصبية فقط، لأنَّهم لا يملكون النقود ولا يستطيعون أن يمتلكوا نساء، الواهيندويون يقتلون بناتهم إذا ما تكلمن مع الصبية، هل تعلمين أنَّ صبية الواهيندي

المنارة للاستشارات

وفتياتهن لا يستطيعون أن يلمسوا أبناء جنسهم، أمّا الرجال المسنون يخافون من زوجاتهم"[15].

وقد أشار سنيغ أيضا إلى قضية عدم زواج الآسيويين بالأفارقة مثلا، وجعل ذلك الطرح على لسان شخصية آنا وكيفال:

" آنا: ولم لا يتزوج الآسيويون من الإفريقيات، ولم شعبك يخاف؟

كيفال: «ببطء» لقد سألت نفسي السؤال ذاته، لماذا نحن خائفون؟ «يتنهد» لكنَّ ذلك لن يحدث يا آنا، إنَّنا نخاف، والآسيويون كذلك فهم طاهرون ونظيفون، وعليهم أن يصلُّوا ويغسلوا أجسادهم كلَّ يوم، ومعظمهم أغنياء ولديهم سيارات فخمة، أما أنتم فلا"[16].

ولم يكتف سينغ عند تصوير هذا فقط، بل اغتنم الفرصة في هذا المشهد أيضا ليزيد في توضيح صورة النسيج الأخلاقي الآسيوي وطبائعه الاجتماعية:

" كيفال: هل حكيت لك عن زينات ابنة القصاب التي هربت مع محام إفريقي متزوج؟

آنا: كلا.

كيفال: هربت من البيت وتزوجت فريد فاكونزا، كانت سكرتيرة في مكتبه، قال عنها البعض بأنَّها مالايا لكنِّي لست متأكِّدا، على أيِّ حال جُنَّ والدها كريم حسين، وأخذ يضرب زوجته لأنها لم تحسن تربية ابنتها، وضرب جميع بناته الأخريات وأرسلهن ليتزوجن في باكستان.

آنا: وهل يعامل أبوك أخواتك بالطريقة ذاتها؟

كيفال: نعم، لقد منعهن من الذهاب إلى السينما، وفي الواقع سيرسلهن إلى الهند ليتزوجن.

آنا: ألا تشعر بالذنب لأنَّك تأتي إلى المالايا الإفريقيات في الوقت الذي يضطهد فيه أبوك شقيقاتك.

كيفال: بالطبع أشعر بالذنب والخجل أيضا، لكنَّني أحتاجك يا آنا"[17].

وهكذا إذن نستشف من خلال هذه الحوارات الدرامية طبيعة العلاقة الاجتماعية في بنية النسيج الآسيوي، ونتبين كذلك منهج الكاتب سينغ في تصوير مثل هذه القضايا المتصلة

المنارة للاستشارات

بالأبعاد الاجتماعية، وكيف أنَّه جعل الخطاب المسرحي أداة فعالة في نقد القيم الأخلاقية الحاصلة أوغندا.

4. خاتمة:

من خلال الخوض في مسرحية الطحالب للكاتب الأوغندي جاغشيت سينغ، ومعرفة أبعادها الاجتماعية والدرامية توصلنا إلى النتائج التالية:

مفهوم النقد الأخلاقي في الخطاب المسرحي.

معرفة الأبعاد الدرامية والاجتماعية لحضور المرأة في الخطاب المسرحي.

خصائص ومقومات البناء الدرامي في المسرح الإذاعي.

آليات تحليل الدرامي والفنّي لمسرحية الطَّحالب جاغشيت سينغ.

إبراز العلاقة الحاصلة بين نقد القيم الأخلاقية الاجتماعية والسياسية وبين خطاب مسرحية الطَّحالب.

جسَّد الكاتب سينغ من خلال خطابه المسرحي الطحالب، طبيعة النقد الاجتماعي للعلاقة بين العنصر الإفريقي والعنصر الآسيوي.

حضور القضايا الاجتماعية مثل قضية البغايا وقضية النسيج الأخلاقي في مضامين مسرحية الطحالب، ومعرفة طريقة تعامل الكاتب سينغ مع تداعياتها.

5. الهوامش:

(1) عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987م، ص159.

(2) المرجع نفسه، ص160.

(3) المرجع نفسه، ص173.

(4) من المسرح الأفريقي ثلاث مسرحيات قصيرة، الممر – الطحالب – الراديو، ترجمة صخر الحاج حسين، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، الطبعة الأولى، 2010م، ص53.

(5) المصدر نفسه، ص56.

(6) المصدر نفسه، ص55.

المنارة للاستشارات
ww

(7) المصدر نفسه، ص68.

(8) المصدر نفسه، ص ن.

(9) المصدر نفسه، ص69.

(10) المصدر نفسه، ص ن.

(11) المصدر نفسه، ص78.

(12) المصدر نفسه، ص58.

(13) المصدر نفسه، ص54.

(14) المصدر نفسه، ص49.

(15) المصدر نفسه، ص55.

(16) المصدر نفسه، ص71.

(17) المصدر نفسه، ص74.

6. قائمة المصادر والمراجع:

- عادل النَّادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1987م.
- من المسرح الأفريقي ثلاث مسرحيات قصيرة، الممر – الطحالب – الراديو، ترجمة صخر الحاج حسين، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، الطبعة الأولى، 2010م.

المنارة للاستشارات
ww